

its time. As a political text, it seems to displace the Elizabethan Court to Mauritania, while Sicily becomes the crossroads between the two continents. While the *Aethiopica* shows how Europeans are accepted into African culture, *Argenis* displays how Archombrotus of Mauritania becomes part of European politics. Ekphrasis serves to disrupt assumptions about African identity as in the portrait that Timoclea would have fashioned of the now friends Archombrotus and Poliarcus, who shine with valor and beauty. I will simply add that the romance was the basis for a fascinating play written by Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, of which there is now a new and very learned edition (in dissertation form) by Alicia Vara of the University of Santiago de Compostela. Bearden's book concludes with a sixth chapter on *Urania* and a brief vision of the impact of the Greek romances on modern times.

In Cervantes's *Persiles*, a playwright finds it difficult to utilize the complex canvas depicting many of the adventures as *inventio* for his play since the *lienzo* is so vast and complex. While this may reflect Cervantes's own anxiety about the proliferation of stories in his romance, it also serves as an emblem for Elizabeth B. Bearden's new book. It is a text brimming with invention, with new and startling arguments, with thoughtful but daring assumptions. And they all derive from the many canvases that are made into words in these Greek romances. Ekphrasis gives focus to this incisive, stimulating, and provocative incursion into the politics of identity in the Renaissance romances.

FREDERICK A. DE ARMAS

*University of Chicago*

DAVIS, STUART. *Writing and Heritage in Contemporary Spain: The Imaginary Museum of Literature*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2012. vii + 222 pp.

Una guía de museos sirve de umbral al proyecto de Stuart Davis. La trayectoria del lector parece coincidir con la del turista. Desde los pasillos del Museo Lázaro Galdiano en Madrid hasta las espectaculares salas del Guggenheim Bilbao, las páginas de *Writing and Heritage* nos conducen en visitas guiadas por el Museo de la Biblioteca Nacional, el Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá o el Prado. Entre visita y visita se desliza otro bagaje cultural, el literario. Juan Goytisolo, Jorge Luis Borges, Cristina Peri Rossi, las nuevas estrellas de la Generación X o los escritores de la memoria son los estratégicos puntos de referencia en un mapa que sintetiza buena parte de las tendencias críticas de las últimas décadas, desde la intertextualidad de raíz postestructuralista hasta el *boom* de los estudios de la memoria,

pasando por la problematización del canon desde el feminismo y la teoría *queer* o la progresiva neutralización de las diferencias entre “alta” y “baja” literatura.

Si el trabajo de Davis parte de la provocativa y muy actual yuxtaposición entre los estudios literarios y el interés y la producción crecientes sobre la museología y su crisis en los últimos años, parece al mismo tiempo mimetizarse con su objeto de estudio y participar de la misma lógica tradicional del museo que desenmascara y critica.

Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y una de las voces más influyentes de la nueva literatura crítica en torno al museo, declaraba hace unos años desde las páginas de *Artforum* que este “había perdido su privilegiada posición a la hora de definir lo que entendemos por cultura”. Es interesante que la confianza perdida por algunos de los gestores de museos en la vanguardia de su oficio renazca en el tránsito interdisciplinar. Davis parece adoptar la postura contraria, convirtiendo el museo en emblema de entrada para el conocimiento y la síntesis de la producción crítica de las últimas décadas. Su postura no es, por supuesto, inocente: las descripciones en principio relativamente neutras de las visitas a los diferentes museos se entreveran sin embargo de actualizada conciencia crítica y distanciamiento frente al modelo de espectador implícito que parecen requerir las distintas instituciones.

Desde el principio, dos modelos de museo conviven en tensión y con ellos, dos miradas: una todavía arrebatada por espacios tradicionales, auráticos y fetichistas; otra, abierta a un profundo cuestionamiento del papel y las estructuras de dichos espacios. Cada capítulo comienza con la meticulosa descripción de un espacio museístico, al modo de una composición de lugar ignaciana que da inicio a la meditación. Sin embargo, simultáneamente, el marco teórico privilegiado por Davis, centrado en las concepciones del museo imaginario y el museo sin paredes de André Malraux, nos lleva a un prudente distanciamiento de ese arrebato, a favor de una concepción democratizante y abierta del museo. Esta se concretaría, por ejemplo, en *Museovirtual.org* (último acceso: 18 sept. 2009) y otras iniciativas presentes en la web, como actualizada versión de aquellas ideas de Malraux puestas en práctica, en el contexto español, por las Misiones Pedagógicas de la República en los años treinta.

El turista-lector es invitado a adoptar así la misma máscara bifronte de un autor que, vislumbrando lo que vendrá, no deja de rendir pleitesía a lo que fue. En ese sentido, a la hora de llevar a cabo las lecturas específicas de los textos literarios, las expectativas de novedad creadas por el marco metodológico se topan con análisis ortodoxos que, más que ofrecer nuevas vías de interpretación, brindan una síntesis útil de un panorama crítico bien conocido y abundantemente hollado por otros autores. El texto se torna museo crítico y reafirmación del canon. No se trata de un canon tradicional, sino de aquel reconstruido en las últimas décadas a partir de

las nuevas tendencias críticas pero que, a estas alturas, resulta ya tan consagrado como el anterior y de pautas casi tan rígidas. La esbozada promesa de una radical apertura del archivo (y del museo) que la primera sección del texto parecía anunciar se va diluyendo en un ejercicio de reafirmación de un contracanon que, si alguna vez lo fue, hoy no hace sino reafirmar y alimentar las filas de lo canónico. Cabría preguntarse si, en realidad, una conclusión similar a la de Borja-Villel no habría sido una premisa más provocativa para el trabajo de Davis. El director del Reina Sofía es consciente de regentar una ruina cultural, una institución residuo. Su reinención parte del abandono radical de su privilegio y de la humilde disciplina de habitar e intervenir en un mundo sin aura. Naturalmente, no era otra la conclusión inevitable del gesto de Malraux. Si el museo sin paredes deja de tenerlas, el canon abierto al archivo pierde su nombre. ¿Qué utilidad le queda aún al término o a otros asociados a él —como aquella ubicua “teoría de las generaciones”, que Davis menciona, retomada en más de un siglo de estudios literarios e interminablemente derribada—? ¿Tiene algún sentido volver a él a propósito de la Generación X?

En ese sentido, uno se siente tentado a llevar hasta sus últimas consecuencias la insinuada virtud de la criptomnesia elaborada en el capítulo en torno a Goytisolo. El umbral de la apertura del archivo y de su verdadera desjerarquización es un estratégico olvido. La figura postestructuralista del rizoma no debiera limitarse a la relación entre autor y canon, como sugiere Davis, sino a la destitución del canon mismo. Resulta tentador adentrarse en la frase con la que concluye Davis su análisis de Goytisolo: “What is created—whether couched on the language of the rhizome (with its centrality approachable from all angles) or the simulacrum (the model of origin and copy bound together into representation)—is an autonomous Project which simultaneously recontextualizes all that has gone before whilst reveling in its ‘to-be-looked-at-ness’ investing itself with authority and prestige” (110).

La patente tensión que Davis identifica en Goytisolo es una perfecta síntesis del dilema presente en el estudio. De Gilles Deleuze en adelante, el rizoma no es una centralidad a la que uno pueda aproximarse desde múltiples ángulos, sino la aniquilación de la idea misma de centralidad. Desde Jean Baudrillard, copia y origen no quedan vinculados en la representación sino que su distinción queda enteramente colapsada. Lo que ambos autores llevaron a cabo fue fundamentalmente una crítica radical de conceptos tales como el valor o la autonomía, no solo de la obra de arte sino de cualquier ejercicio de representación. Esgrimir sus nombres o su terminología en la descripción de un proceso de creación de valor y, en definitiva, aura, es, más que cuestionable, síntoma de la voluntad imposible de habitar dos tiempos incompatibles, seguir fascinándose por el espacio de un museo cuyas paredes hace tiempo ya no están.

ALBERTO MEDINA  
Columbia University